



PROPERTY OF
MARY OLIVE
BOONE

LES AFFICHES DE
Toulouse-Lautrec

LES SOIRS



ÉDOUARD JULIEN

Conservateur du Musée d'Albi

LES AFFICHES DE

Toulouse-Lautrec

ANDRÉ SAURET

ÉDITIONS DU LIVRE ★ MONTE-CARLO

Du timide et rudimentaire essai en noir de L. Boilly, venu le premier à la lithographie originale (1802), jusqu'aux riches estampes en couleurs et aux affiches de Toulouse-Lautrec (1891), la liste est longue des artisans, des virtuoses et des artistes qui ont laissé, par la plume ou le crayon gras, de précieux témoignages d'art et d'histoire. Dans leur diversité : portrait, paysage, genre, caricature même, nous retrouvons les signatures des plus grands maîtres du XIX^e siècle. A travers leurs estampes, on peut suivre les progrès constants des tirages, dus à la collaboration de tous les techniciens. Les défaillances y sont également sans cesse visibles, chaque fois que les artistes, cédant à la facilité, ont délaissé la pierre pour le papier autographique aux maigres effets. L'enrichissement des dessins, d'abord obtenu par une teinte réservant les blancs du papier, utilisés comme rehauts, « le camaïeu » (1845), devait être dépassé aux environs de 1850, lorsque fût mise au point l'impression en couleurs par plusieurs planches : la *chromolithographie* apportait des possibilités nouvelles à l'estampe et la renouvela. Elle permit la reproduction des peintures en véritables fac-simile et rendit possible l'éclosion de l'affiche.

La chromolithographie connût un immense succès. Mise au service du commerce et de l'industrie par des artisans, elle contribua, hélas, à répandre et à flatter le mauvais goût. Les tirages innombrables

reproduisaient des œuvres dont la médiocrité n'avait d'égale que la niaiserie. Le nom du procédé abrégé en *chromo*, prit un sens péjoratif qui lui reste encore attaché.

Cependant, la nouvelle découverte, résultat magnifique des recherches poursuivies avec ténacité par Jules Chéret, devait conduire cet artisan devenu artiste, à l'invention de l'affiche publicitaire en couleurs. La « réclame », comme on disait alors, était, grâce à lui, dotée d'un puissant moyen de propagande qu'elle n'a pas cessé d'employer.

Nombreux furent ceux qui, à la suite du novateur, pratiquèrent, avec plus ou moins de bonheur, cet art difficile. Pendant les dix dernières années du XIX^e siècle, dans l'intense production lithographique artistique et artisanale, l'affiche tient une place importante, surtout à l'approche de l'Exposition Universelle qui prétendait renouveler tous les arts décoratifs. Elle témoigne, en particulier, de la recherche d'un style, à la poursuite duquel s'essouflèrent tant de créateurs, ou aboutit à des réalisations méritoires, mais rarement complètes.

La première affiche illustrée, une grande estampe, est due à Daumier qui, en 1864, exécuta en noir une image restée célèbre, pour l'entrepôt de charbons d'Ivry. Mais c'est à Jules Chéret (1836-1932) que nous devons l'invention de l'affiche en couleurs.

Apprenti lithographe dès son jeune âge, astreint aux besognes les plus vulgaires d'un métier qu'il aime passionnément, Chéret ne cesse d'étendre ses connaissances et devient directeur des ateliers Chaix. Il perfectionne les techniques anciennes, en invente de nouvelles qui lui permettent d'inaugurer par « La Saxoline » (1886) une production ininterrompue d'affiches qui connût un constant et triomphal succès. Il faut souligner à la fois l'importance de l'invention et le mérite de l'artisan qui, par son travail opiniâtre, développa des dons exceptionnels et devint artiste. Ses peintures, fort appréciées, pénétrèrent jusque dans les salons de l'Hôtel de Ville. Si son art est loin de celui de Lautrec, il n'en reste pas moins héritier de la grâce des petits maîtres du XVIII^e siècle.

Ce « Watteau de la rue » (Chéronnet), enrichit les murs de la France entière de ses sujets de prédilection : Arlequins, Colombines, Pierrots, Pierrettes et leur suite... aux mouvements endiablés. Visions gaies, « pétillantes d'esprit, comme le champagne qui coulait alors à flots » (Rotzler).

Nombreux furent ses imitateurs. Ceux qui réussirent le mieux, n'ont jamais égalé le charme de Chéret. Pour la plupart de ses épigones, la composition d'une affiche se réduisait au choix d'un personnage — une femme, en général — dans une attitude trop souvent conventionnelle, présentant maladroitement l'objet à mettre en valeur. Le texte était indispensable pour expliquer le but de la publicité. Selon la mode du jour, le dessin devait être « stylisé » : serti d'un trait. Il restait souvent sans expression et sans vie, d'une monotonie décevante. Sous prétexte d'enrichissement, la technique fut compliquée par la multiplication des couleurs obtenue par superposition de planches trop nombreuses. Les placards devinrent des *tableaux*, dépourvus des qualités essentielles de l'affiche qui impose, avant tout, un art de synthèse.

Il serait injuste de ne pas reconnaître que dans cette cohorte d'affichistes, de véritables artistes ont laissé des œuvres de valeur : Steinlen, Ibels, Willette, Grasset, Mucha...

Les dominant tous, sinon par sa taille, du moins par la hauteur de son art, un peintre de grande race, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), apporta à l'affiche des conceptions originales et vigoureuses.

Depuis sa sortie de l'atelier Cormon, où il avait passé trois ans (1882-1885) il travaillait avec acharnement, à Montmartre, sa terre d'élection. Dans tous les lieux de plaisir qu'il fréquentait assidûment, son œil impitoyable observait et notait les personnages qui animaient les divers spectacles. On les avait déjà rencontrés vivants, dans des toiles importantes, sur les cimaises du Salon des Indépendants, du Cercle Volney, du Groupe des XX, à Paris et à Bruxelles.

Après le « Mirliton » de Bruant, des journaux illustrés avaient reproduit nombre de dessins de Lautrec, exécutés par les procédés

les plus divers. Si son art n'avait pas atteint un large public, les critiques les plus clairvoyants avaient salué en lui un novateur et un robuste tempérament. Curieux de tous les procédés, épris de nouveauté, intéressé par toutes les tendances de l'art, Lautrec pouvait-il rester indifférent au renouveau de la lithographie qui connaissait aux environs de 1890, la faveur des artistes et des amateurs?

Séduit par les réussites de Chéret qu'il admirait, et fortement encouragé par l'imprimeur Edward Ancourt rencontré à la *Revue Blanche*, chez ses amis les frères Natanson, il aborda avec un enthousiasme débordant l'art de la pierre. On croit aussi que les conseils de Bonnard n'y furent pas étrangers.

Dans l'atelier où il entra en apprenti, il fut vite à l'aise et vite adopté. Il noua autour de la presse des amitiés solides : entre autres celle d'un vieux praticien d'Ancourt, le père Cotelle, son premier initiateur, qu'il a immortalisé sur la couverture de *l'Estampe originale* (1896). Avec une habileté et une audace dont s'étonnaient les vieux lithographes, bousculant leurs routines, il mania *la brosse* aussi hardiment que le pinceau. Arrivant à l'atelier dès l'entrée des ouvriers, il retroussait les manches de son habit du soir qu'il n'avait pas pris le temps d'enlever et se mettait au travail avec ardeur. Parfois, même, il s'attardait, à la fin de la journée, pour retoucher la pierre dont le tirage était prévu pour le lendemain. Cette pierre avait été déjà minutieusement inspectée. Si la préparation ne lui en paraissait pas au point, il imposait un *ponçage* ou un *grainage* supplémentaires. Il suivait avec un soin jaloux les *essais*, pour lesquels les imprimeurs connaissaient ses exigences : les couleurs devaient exactement reproduire celles qu'il avait prévues ; il lui arriva souvent de prendre la *spatule* du lithographe et d'opérer lui-même les mélanges, pour amener l'encre à la couleur voulue. Lautrec aimait « la chose bien faite » et réservait son estime à ceux qui partageaient cet amour.

De 1891 jusqu'à la veille de sa mort, sans jamais abandonner la peinture et le dessin, il se pencha sur la pierre au gré de sa fantaisie, et à la demande de ses amis, dont il régla souvent les frais de publicité. Il pouvait ainsi créer en toute liberté.

Neuf années suffirent à Lautrec pour réaliser son œuvre gravé, dont l'ensemble comprend près de quatre cents pièces cataloguées par Loys Delteil. Les estampes en noir et en couleurs y tiennent une large place. Mais les affiches (trente-et-une au total), marquent, à elles seules, l'originalité du maître.

Nées presque toujours d'un croquis fiévreusement jeté sur un bout de papier, parfois même sur le marbre d'une table de café, les affiches de Lautrec, dont la réalisation paraît spontanément venue de sa verve facile, ont été minutieusement étudiées. De nombreuses recherches, presque toujours des peintures, ont précédé l'esquisse définitive. Opérant par calques successifs, il n'hésite pas à épurer chacun d'eux, multipliant les sacrifices les plus sévères, pour atteindre la synthèse poursuivie. L'esquisse était généralement exécutée sur papier bulle fort, parfois marouflé sur toile, permettant le rehaut de couleurs à l'huile délayées à l'essence. Par copie ou par décalque, elle était reportée sur la pierre dans ses grandes lignes, ne laissant ainsi rien au hasard. La disposition du texte, à laquelle il attachait beaucoup d'importance, était déterminée avec précision, même lorsqu'il devait exécuter la lettre lui-même. D'ailleurs sa mémoire prodigieuse permettait à Lautrec de se passer de tout document : les pages du *Cirque*, exécutées entièrement de souvenir, en donnent la preuve irréfutable.

Plusieurs études du Musée d'Albi, dont deux (La Goulue et Yvette Guilbert) sont reproduites ici, nous montrent sa méthode de travail.

Pour le « Papier à cigarettes Job », par exemple, la peinture « Soldat anglais fumant sa pipe » (1891), constitue un premier document. L'esquisse, qu'une autre aurait probablement suivie si le projet avait eu l'agrément du client, est exécutée au fusain dans le format adopté.

La recherche en peinture « Bruant dans son cabaret » (1892) était destinée à une affiche.

Une esquisse définitive, de très grande dimension, « Aux Ambassadeurs — Bruant dans son cabaret » (1892), est cette fois, entièrement préparée en peinture. Cette magistrale composition, qui ne fut jamais traduite sur la pierre, compte cependant parmi les œuvres les plus caractéristiques de Lautrec. Son art y est entièrement résumé.

Le projet pour « Yvette Guilbert » (1894) est établi au fusain, rehaussé de couleurs à l'essence. La réalisation, qui nous aurait valu, peut-être, une des plus belles affiches, en fut abandonnée, la divette se trouvant enlaidie.

Elle n'a pas été la seule à méconnaître les intentions du peintre. Certaines affiches furent acceptées avec réticence par ceux à qui elles étaient destinées. Si Bruant fut enthousiasmé par ses effigies, il dût, pour faire admettre celle des *Ambassadeurs*, menacer son directeur de ne pas se produire si, de chaque côté de la scène, n'étaient pas apposées deux affiches, et de plus, si Paris n'en était pas inondé.

A l'occasion du concours organisé par Boussod et Valadon pour annoncer le « Napoléon » (1895) de Sloane, Lautrec fut classé quatrième sur vingt-cinq concurrents. Le jury composé de Detaille, Gérôme et Vibert, trois académiques du jour, lui avait préféré Métivet.

Malgré l'interdiction officieuse de publier « Babylone d'Allemagne » (1894), Lautrec fit lui-même les frais de l'édition. Certains de ses amis craignaient que nos voisins pussent voir une provocation dans cette affiche où la morgue militaire teutonne est si fortement exprimée.



1891. — La première affiche de Lautrec paraît. Sur un mur gris de la rue qui s'éveille dans la brume d'un matin de Paris, éclatent les couleurs d'une affiche encore luisante de colle. Curieux, les passants, dont le nombre grandit sans cesse, s'attroupent, regardent, étonnés. Gavroche, lui, a vite compris : avant de lire un nom, il a reconnu *La Goulue* et Valentin-le-Désossé. Il a souri et aussitôt « expliqué » à la foule, en mimant les gestes des personnages représentés. Il a déchiffré à haute voix le nom de Lautrec, qui, dans la course de Gavroche à travers la ville, alternera avec le refrain de ses chansons. Et ce nom, répété au bas des affiches répandues en grand nombre, sera connu de tout Paris. Point de départ de la notoriété de Lautrec ? Du moins ce jour-là le grand public fait sa connaissance.

Cette très grande affiche du « Moulin Rouge » suit celle de Chéret, dont le succès, deux ans auparavant, avait été énorme.

Le contraste entre ces deux compositions marque déjà la différence de conception des deux artistes. Avec Chéret, le sujet est, si l'on peut dire, vu par l'extérieur : le Moulin, symbolisé par sa silhouette, la fête par une gracieuse amazone court vêtue, assise sur un cheval, dont la tête est coiffée d'un chapeau carnavalesque. Chez Lautrec, le sujet est abordé en toute vérité, par l'intérieur. Objectivement et subjectivement à la fois. Ici, tout est action et tout y participe : le bal, thème de l'affiche est reconstitué dans son cadre ; les personnages qui l'animent, nous les connaissons, ce sont des portraits. L'idée se dégage claire et précise ; la lettre n'est pas indispensable pour sa compréhension. Le sujet principal : *la Goulue*, bien que placé au second plan, est parfaitement en évidence et reste le centre de l'affiche.

Les dessous de la danseuse, obtenus par le blanc du papier, éclairent la composition, dont la silhouette noire des spectateurs augmente l'éclat, avivé encore par le jaune des becs de gaz. Le personnage énorme de Valentin garde une valeur purement décorative, malgré sa place au premier plan : *écran*, qui relie tous les éléments de la composition dont il assure l'équilibre ; trouvaille géniale, qui précède de plusieurs années l'emploi du gros plan au cinéma.

Cette réussite complète, révèle les qualités de l'artiste qui n'a que vingt-sept ans. On ne saurait exprimer avec plus d'autorité et de vérité le mouvement de la danseuse et les gestes de son partenaire inséparable, résumer enfin le bal tout entier.



Mais la fête n'est pas l'unique motif des affiches de Lautrec : les circonstances lui en imposeront plusieurs fois de fort différents auxquels son génie se pliera avec la plus étonnante facilité. Sa deuxième affiche « Le pendu » (1892), est un chef-d'œuvre. Nous le devons à un amateur d'art passionné, clairvoyant critique, un des

premiers ayant rendu hommage au talent de Lautrec : Arthur Huc, directeur de *la Dépêche* de Toulouse. Il charge le jeune peintre d'annoncer que son quotidien, nouvellement agrandi, publiera en feuilleton *Les drames de Toulouse* de A. Siégel. Il s'agit de l'affaire Calas : le père, descendu au rez-de-chaussée, un chandelier à la main, trouva son fils pendu. Faussement accusé d'avoir étranglé son fils, il fut roué vif. Avec quelle vigoureuse sobriété, avec quelle maîtrise digne de Goya, Lautrec exprime ce drame historique ! Une seule couleur mise à sa disposition lui permet, avec le jeu des réserves du papier, d'atteindre la puissance tragique, accentuée par les lignes verticales de la composition.

C'est à Toulouse même, où il a obtenu la première partie du baccalauréat, depuis dix ans à peine, que Lautrec exécute ce placard, dans les ateliers de Cassan Fils. Après Paris, sa province natale, où son nom est depuis si longtemps attaché, connaîtra son œuvre.

Mais ce nom reparaitra bientôt sur les murs de Paris, au bas de nouvelles affiches, dont le cabaret, le concert, le théâtre, le sport et leurs vedettes seront les thèmes principaux. Nous avons déjà vu avec quelle compréhension Lautrec manifeste la souplesse de son talent ; nous en resterons chaque fois étonnés. De la danse, il nous conduit dans « *Le Matin* » (1893) au pied de l'échafaud où, devant la guillotine, nous frissonnons d'horreur. Pour annoncer un deuxième feuilleton de *la Dépêche* de Toulouse par Jules de Gastyne « *Le Tocsin* » (1895), il saura exciter la curiosité du lecteur en exprimant la mystérieuse mélancolie qui rôde autour d'un personnage énigmatique dans un paysage teinté de romantisme. Par le crayon, il nous émeut dans « *L'Aube* » (1896) devant la misère de la condition humaine, tandis que sa verve humoristique reparait, avivée, dans « *La Vache enragée* » (1896).

Chacune des pages de Lautrec nous surprend, en outre, par son adaptation parfaite au sujet, par le choix de la technique savamment subordonnée à la dimension et à la destination du placard.

Il est inutile de suivre l'ordre chronologique de leur parution, pour chercher dans les affiches de Lautrec une hiérarchie de valeurs,

une évolution de son esthétique. La puissance de son art se retrouve au même degré dans l'ensemble, si divers soit-il.

La diversité est bien, en effet, ce qui nous frappe d'abord ; non celle des sujets, imposés par les circonstances, mais celle de l'invention, de la conception plastique, qui prend sa source dans l'imagination la plus fertile, sa valeur dans l'art le plus élevé. Pour chaque composition, un problème nouveau est abordé et résolu magistralement. Pas de redites. S'il admire Chéret, Lautrec n'en subit nullement l'influence. Il lui laisse le monopole des personnages impersonnels, *affolés*, courant toujours aux mêmes rendez-vous. Les siens sont connus : ce sont des portraits, même lorsque c'est inutile. Et souvent, des portraits d'amis : le médailleur Henri Nocq, dans « L'Artisan Moderne », « Missia, Madame Thadée Natanson, dans la « Revue Blanche » (1896) ; elle, encore, auprès du docteur Tapié de Céleyran, dans la loge « Au Concert » (1896). La gracieuse effigie de « Confetti » (1896), comme nous l'apprend Maurice Joyant, est « à base du sourire de Jeanne Granier » ; Lautrec avait longtemps cherché la synthèse de ce sourire indéfinissable. Il ne la trouva qu'à Londres, sur la pierre. La « Passagère du 54 » (1890), n'est pas non plus un personnage imaginaire, mais un portrait d'après des croquis exécutés à bord du paquebot par lequel Lautrec se rendait du Havre à Bordeaux. D'autres qui nous sont inconnus revivent dans leur individualité propre.

Portraitiste, Lautrec l'est, en effet, depuis qu'il dessine. Il nous a laissé les plus vivantes effigies de son temps, de la plus véridique et de la plus durable ressemblance, obtenue par l'expression directe du *caractère*. Ce caractère, il le cherche partout, où qu'il soit, et c'est, valable pour tout son œuvre, la raison même qui détermine le choix de son sujet.

La réalité, portrait ou objet, est recrée dans son essence. Son trait, fragmenté ou continu (même déployé en arabesque ayant une pure valeur mélodique) n'emprisonne pas rigoureusement la forme ; il la fait revivre librement dans sa signification la plus haute, non idéale, mais caractéristique, soulignant ce qui la rend plus véridique.

La vérité, il la veut partout. Si Chéret enlève ses personnages sur un fond arbitraire, Lautrec, lui, les installe *dans leurs meubles*. L'ambiance du milieu est ainsi reconstituée. Pour cela, il emploie les moyens les plus subtils. La silhouette de deux instruments, les bras du chef, suffisent pour suggérer tout l'orchestre du « Divan Japonais » (1892); de même, le manche d'une contrebasse sur lequel court la main velue du musicien, qui devient le motif décoratif principal du « Jardin de Paris » (1893). Il ne faut pas plus de trois traits hardiment jetés pour assujettir au sol l'appareil de « Sescou photographe » (1894), empressé sous son voile à trouver la pose avantageuse de la cliente que Lautrec a *prise* plus vite que lui.

Par un seul trait, enfin, qui coupe savamment la robe de « May Belfort » (1896) le cadre de la scène est défini.

Il est aisé de voir à quelle source Lautrec a puisé ses leçons. On aperçoit sa dilection pour l'art japonais (révélé par les Goncourt et par l'exposition d'Hokusai) qui a influencé les plus grands artistes du XIX^e siècle, en particulier Degas. Si les leçons de Cormon lui ont fait prendre conscience de son talent, celles des maîtres orientaux lui ont donné l'audace des mises en pages hardies, aux diagonales expressives, le goût du rythme et de la sobriété. Comme les Nippons, il procède par allusion, préférant suggérer que décrire. Plus encore que dans ses peintures, il se laisse aller dans l'affiche, avec plus de liberté, à plus d'audace, sachant que pour se faire entendre dans la rue, son langage doit être bref et fort et qu'il est ici, avant tout, décorateur.

Il ne l'oublie pas en employant la couleur à laquelle il demande plus qu'un agrément : un rythme sonore pour renforcer celui de son dessin ou souligner l'intérêt d'un motif.

Esclave résigné de sa palette d'affichiste, composée au gré du client, il tire de la plus réduite le maximum d'effets. Lautrec, en symphoniste raffiné sait employer la sourdine ou laisser vibrer les tons dans toute leur puissance : un rouge chante en solo avec « May Belfort » (1895); parfois il tonne dans le noir avec « Bruant dans son cabaret » (1893); il vibre de tout son feu dans « Reine de joie » (1892), page admirable,

synthèse accomplie de la vie parisienne, où les forçats du plaisir étalent leur cynisme ; il participe à la fanfare des couleurs pures dans « Bruant dans son cabaret » (1896). Un bleu profond affronte un jaune strident dans « La chaîne Simpson » (1896) ; s'étend dans la robe de Missia « Revue Blanche » (1895), ou pèse de toute son épaisseur pour faire surgir, à la manière anglaise, « May Milton » (1895) sur le théâtre.

La mélodie prend la douceur d'une musique de chambre, dans les pages que leur condition rapproche de l'estampe : ici, la couleur s'apaise ; elle acquiert, en tons rompus et recherchés, la plus riche distinction. Harmonies exquises qui font songer à celles que Lautrec nous offre dans ses plus belles estampes. Par ces petites pages, nous pénétrons, avec le peintre, dans l'intimité. Il parle ici à voix basse, mais, comme toujours, avec une expression intense. Nous respirons le parfum du boudoir : « Elles » (1896) ; la brise du large : « La Passagère » (1896), et nous partageons l'attention des spectateurs dans la loge « Au concert » (1896) ; l'anxiété des joueurs au bar du « Chap Book » (1896) avec la même émotion. Émotion provoquée par le langage le plus discret. Ici, nous apparaît la richesse insoupçonnée de la palette du lithographe. Il nous donne la surprise des tons que nous ne connaissions pas : le beige cossu d'un corsage, le bleu velouté d'un peignoir, le rose des fleurs, le rouge profond du velours. Ces tons sont employés avec une grande légèreté dans l'aérienne et *japonisante* « Confetti » (1894), où le noir même perd son poids pour devenir couleur.

Lautrec sait cependant utiliser le noir dans toute sa plénitude, pour ses contrastes ou pour résumer une silhouette : Bruant ou Caudieux. A sa palette la plus pauvre, il ajoute le blanc que le papier lui offre généreusement, et l'emploie avec autorité dès sa première affiche. Suivant l'harmonie désirée l'éclat en est tempéré par une teinte ocre (Chine), pleine, qui soutient et cadre la composition. Par des réserves, sont obtenus encore des effets différents.

Le modelé est inutile à Lautrec ; le jeu des valeurs ne l'intéresse pas. Il ne se laissera jamais aller à l'erreur de confondre affiche et

tableau. Il emploie la couleur en larges à plats, par juxtaposition, rarement par superposition. Il l'introduit dans son trait et la fait servir à marquer les *passages* qu'après lui certains artistes exprimeront par le blanc du papier. Le crachis lui donne surtout des demi-teintes et supplée au crayon (dont il use si voluptueusement dans l'estampe ou même dans l'affiche qui s'apparente à elle); il en obtient de vastes surfaces vivantes (dont l'effet se rapproche du lavis) et quelques valeurs indispensables pour les pages monochromes, telles que le Tocsin, le Pendu.

Son affiche parle haut et clair, ne troue pas le mur, mais le décore. La technique de Lautrec rejoint celle de l'art mural et, dans les grands placards, sa puissance plastique atteint celle de Gauguin. Nous pensons particulièrement aux grandes effigies de Bruant, par lesquelles la silhouette de son ami reste inoubliable; à celles de May Belfort, de Caudieux, même, véritables synthèses définitives. Elles résument la puissance esthétique de Lautrec.

On a voulu voir dans les dernières affiches de l'artiste et, d'ailleurs dans ses dernières œuvres, la marque d'un épuisement en songeant à son état physique. « Jane Avril » (1899) et « La Gitane » (1900) (qui clôt sa production de placards) affirment pourtant les qualités que nous admirons toujours. L'interruption qui les sépare de « La Passagère », n'est due qu'aux circonstances. L'activité de Lautrec reste grande et variée dans tous les domaines, et son art sans faiblesse, jusqu'à la fin de sa vie. Il n'abandonne la lithographie qu'à la veille de sa mort et signe, après les belles estampes en couleurs « Elsa » et « Le Jockey » (1899), les illustrations de « *Au pied du Sinaï* », des albums d'Yvette Guilbert (1898), et des *Histoires Naturelles* (1899). Son œuvre gravé s'augmente de neuf pointes sèches. Ces années sont encore riches en peintures, nombreux portraits, œuvres maîtresses telles que Berthe Bady, la Sphynges, la Toilette, l'Anglaise du Havre, la Modiste, Maurice Joyant. Enfin, il ne faut pas oublier que se placent dans cette période les dessins du Cirque « Somme » de Lautrec, qui seuls assureraient la perennité de son art.

Il faut donc que soit à jamais détruite la légende trop longtemps

perpétuée de sa prétendue folie : Lautrec est mort usé par tout ce qu'il a passionnément aimé, le travail, les plaisirs, l'alcool, qui ont eu raison trop tôt de sa constitution débile.

De son temps, la critique en général, accueillit mieux en Lautrec l'affichiste que le peintre. Le public, de son côté, qui n'avait vu qu'« horreur » dans sa peinture fut amusé par ses affiches sans en comprendre la valeur d'art. Les peintres « narrateurs », officiels de l'époque, ne pouvaient pas éduquer ce public qui restait indifférent aux plus belles œuvres, qualifiant dédaigneusement d'« impressionnistes » toutes celles où il ne retrouvait pas l'imitation absolue de ce qu'il croyait être la réalité *vraie*. Lautrec, *expressionniste avant la lettre*, ne fut goûté que par une élite d'amateurs. Il resta un isolé.

Nul ne pouvait, mieux que lui, comprendre les lois impérieuses de l'affiche et il était préparé, par son art, à en dégager les caractères essentiels ; on peut dire qu'il l'a renouvelée.

Certes, l'affiche ne finit pas avec Lautrec ; l'art change constamment de visage et c'est la condition même de sa vitalité. Les artistes qui viendront après lui, dès le début du XX^e siècle, de Cappiello à Paul Colin, apporteront des formules nouvelles dans cette mission publicitaire. Mais les plus grands d'entre eux demanderont, encore cinquante ans après sa mort, des leçons au maître d'Albi.

Édouard JULIEN.

MOULIN ROUGE
OU LIN ROUGE
OU LIN ROUGE
LA GOULUE

CONCERT
BAL

TOUS Les SOIRS



H. L. 1925

ATTACHES AMÉRICAINES CH. LEVY 10 Rue Martel-PARIS





W. H. H. H.
22 6/18/95
a. 30-11
1895



Divan Japonais

75 rue des Martyrs



Ed Fournier
directeur

Fournier

PARIS



Reine de Joie
par
Victor Jozé

chez
tous les
libraires

Imp. Edw. ANCOURT & C^{ie} PARIS

AMBASSADEURS



aristide

BRUANT

dans

son cabaret

Hautrec

ELDORADO

Aristide

BRUANT

dans

son cabaret



Jane Avril



Imp. CHAIX, 30, Rue de la Victoire, Paris 8

Flaïrac
Depôt: chez Kleinmann
8, Rue de la Victoire

Caudieux



LES CHAIX 10 rue de la République, Paris (10e arrondissement)

Flautrec 93

LIRE
DANS

Le Matin



au Pied
DE
L'ÉCHAFAUD
MÉMOIRES DE
l'Abbé Faure



Imp. NEW JOURNALIST, Paris (O.P. 1931)



Hawtree

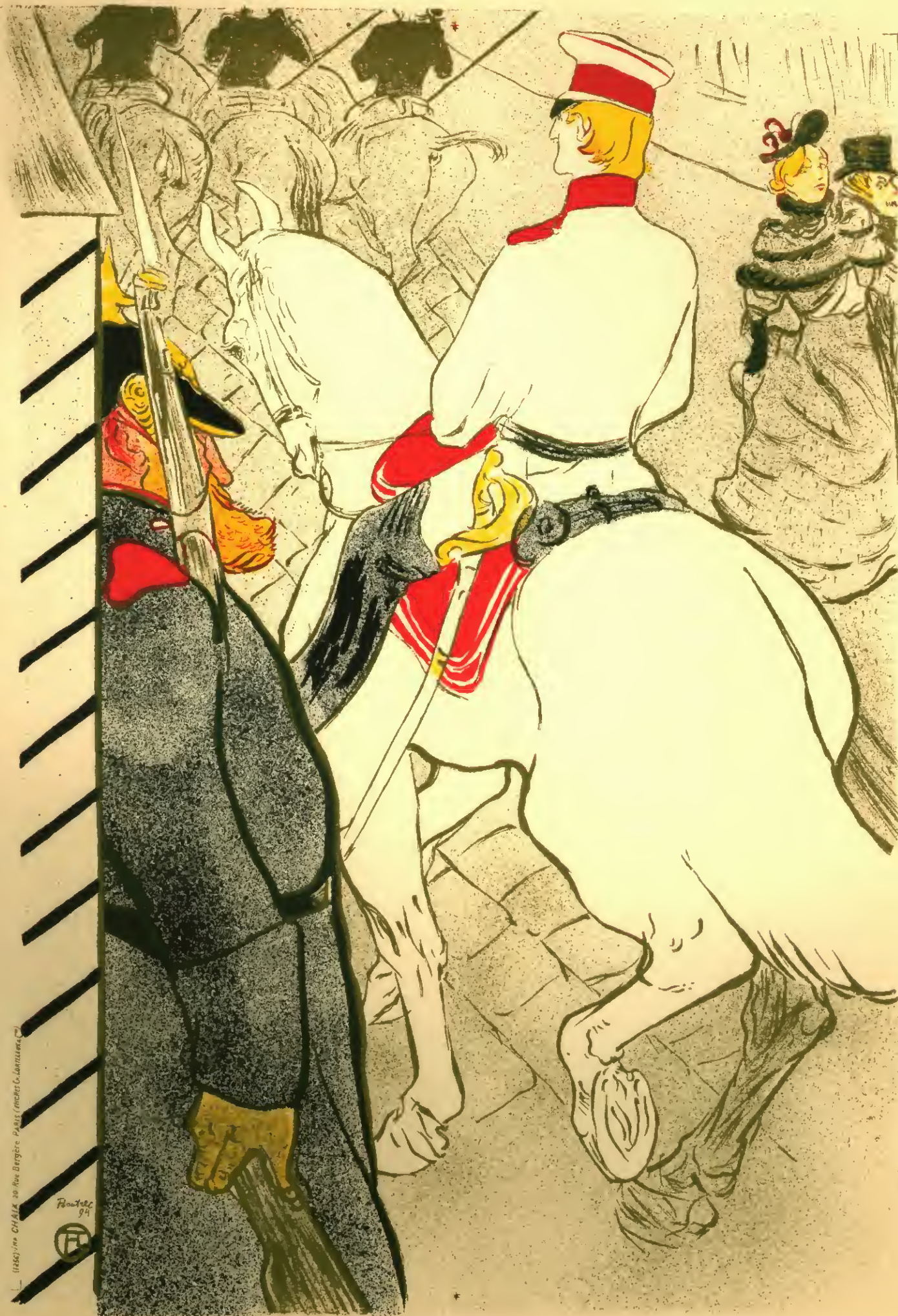
aristide
BRUANT

dans son cabaret



TOUS LES SOIRS
BRUANT
AU
MIRLITON
—
BOCK
13 SOUS





11256/100 CH ALA 30 Rue Bergère Paris (arches G. Lantier)

Roubicek
94





Manufactured
by
J. & E. Bella,
113 Charing Cross Rd.
London
W.C.



imp, Bella & de Mallerbe London & Paris

9. Place Pigalle



P. Sescou

Photographe





May Belfort

Edw. Ancourt. Paris





La revue blanche

bi-mensuelle

le n° 60 cent.

12 francs par An

1 rue Laffitte

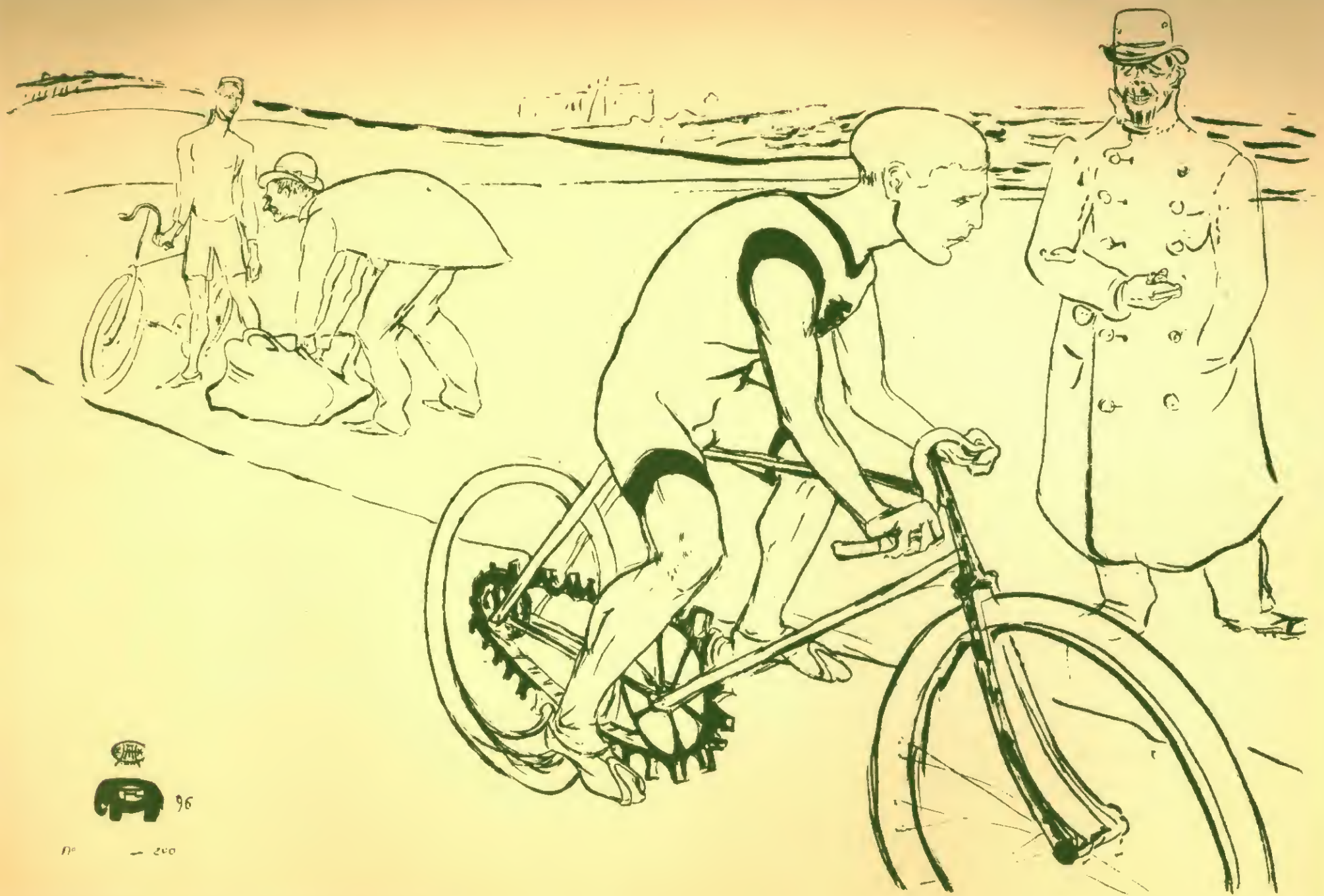
Paris

Charpentier et Fasquelle, éditeurs
11, rue de Grenelle









96

n°

- 200

La Chaîne Simpson



L.B. SPOKE

DIRECTEUR POUR LA FRANCE

25, Boulevard Haussmann.

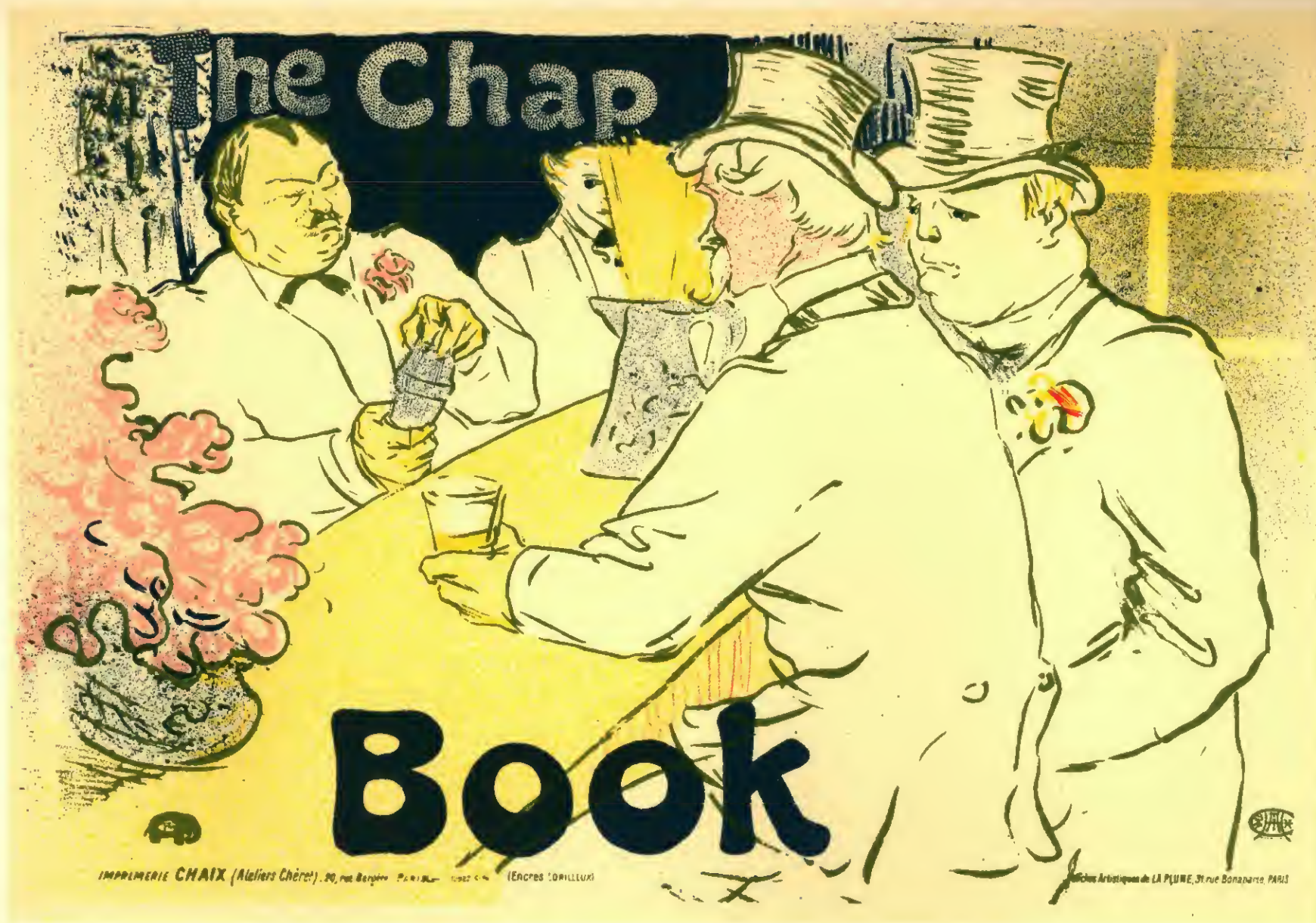


Troupe de M^{LE} ÉGLANTINE



Eglantine
Jane Avril

Cléopâtre
Gazelle



L'Aube

revue
illustrée



26 quai d'Orléans

LA VACHE ENRAGEE

journal mensuel illustré

Paris: 12^f. par an

fondateur: A. Willette

directeur: A. Roedel

le n° 1^f.



administration: 7, rue androuet Paris.

THE AULT & WILBORG CO



MAKERS OF
FINE PRINTING
AND LITHOGRAPHIC
INKS

COPYRIGHTED BY CHAS. H. AULT, CLEVELAND, O.

CINCINNATI-NEW YORK-CHICAGO

Salon des Cent



31 rue Bonaparte

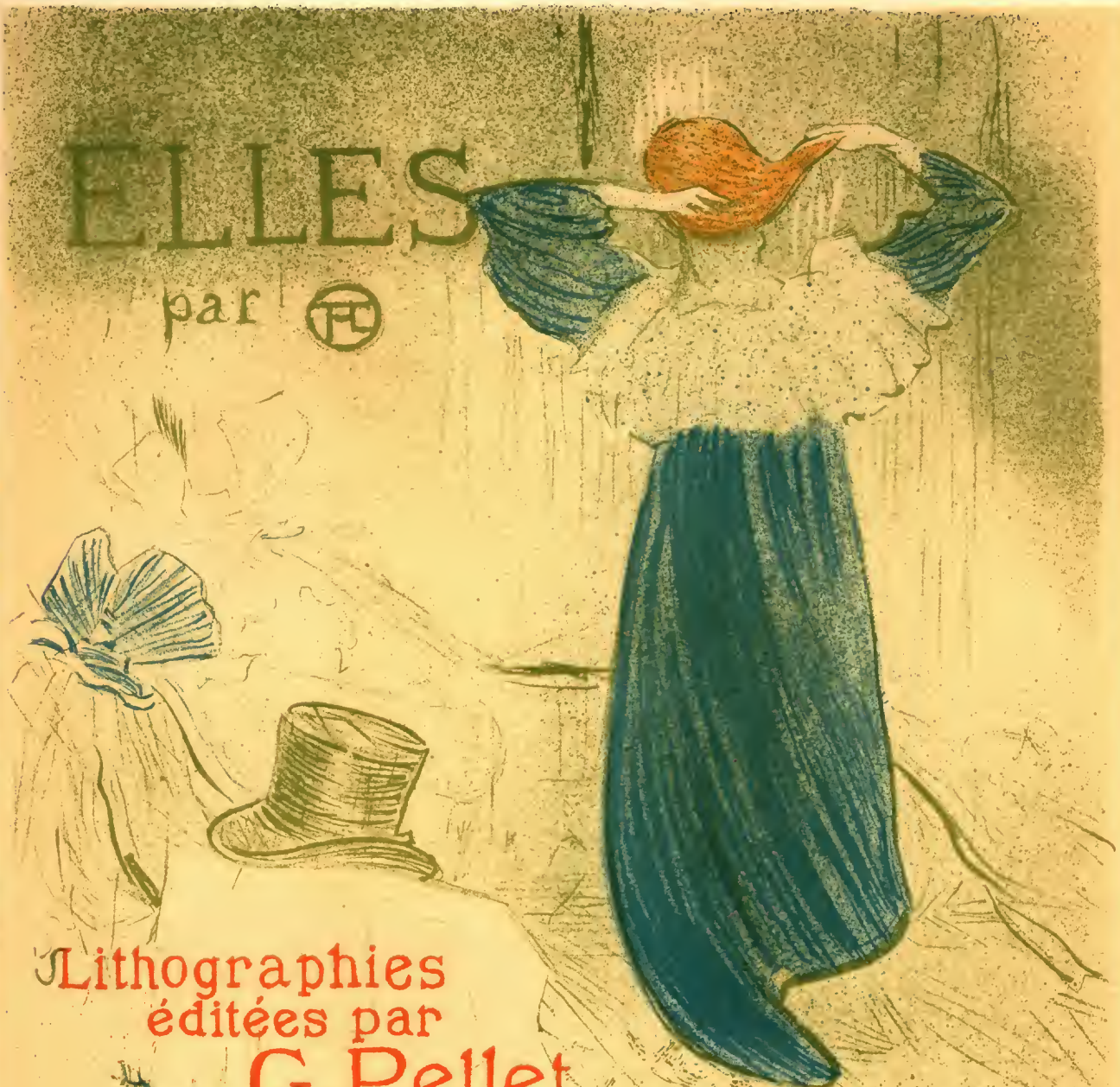
EXPOSITION
INTERNATIONALE
d'affiches

J. PROUDERIE & C^{ie} PARIS



ELLES

par 



Lithographies
éditées par

G. Pellet

9, Quai Voltaire à Paris

Exposées à la PLUME

31, Rue Bonaparte, à partir du

22 Avril 1896



JANE
Avril

H. Stern, Paris.

1899





Théâtre
Antoine
La Gitane
de
Richepin



Imp. EUGENE VERNEAU 108 Rue Folie-Méricourt PARIS





DÉCOMPOSITION
DES COULEURS DE LA PREMIÈRE AFFICHE
DE TOULOUSE-LAUTREC

Lautrec lithographe use du métier le plus sain, le plus simple, celui qui confère à l'œuvre sa véritable grandeur. Ses seules armes : un pinceau, une petite brosse à dents qu'il porte toujours sur lui et son génie.

La plus grande franchise d'expression, au service de ses dons plastiques de peintre, fait de sa première tentative, un chef-d'œuvre.

Datée de 1891, cette première affiche en 4 couleurs, publicité pour le bal du Moulin Rouge, représente la Goulue et Valentin le Désossé, dansant devant un fond de spectateurs. Gradué de la manière la plus savante, le crachis de brosse donne une grande envolée et une grande harmonie à l'ensemble de la composition.

Le jaune, imprimé en première couleur, fait en crachis de fond le sol, les lumières, les cheveux de la Goulue ; la partie de décor à gauche étant à plat.

Le rouge en second indique la lettre à plat ; en crachis, il entre dans des proportions différentes dans la composition des tons du corsage et des bas de la danseuse et dans le ton de Valentin. Quelques traits de crayons modèlent les cheveux jaunes de la Goulue.

En troisième couleur, on trouve le bleu dans Valentin et dans le corsage et les bas où le dosage du rouge et du bleu compose des violets différents. En à plat sous le fond des spectateurs, le bleu donnera de la profondeur au noir. Il colore aussi l'œil de la Goulue.

Enfin en quatrième couleur, la pierre du noir (dont le trait a été calqué sur la maquette exécutée à grandeur) a été dessinée en premier, au pinceau, par Lautrec. Cette pierre a servi à établir les faux décalques des trois autres couleurs, le jaune, le rouge, et le bleu, mais elle a été imprimée en dernier.

Le noir entre en crachis dans la composition du ton local de Valentin et vient silhouetter à plat, en superposition sur le bleu, le fond des spectateurs. Les rayures du parquet, au sol, sont indiquées au crayon.

On voit le rôle prédominant de l'emploi du crachis de brosse, technique impressionniste de la division des couleurs. Par la juxtaposition de points projetés, colorés de pigments purs, on obtient d'autres tons que par la superposition des mêmes couleurs dégradées.

Nous exprimons notre gratitude à la Bibliothèque Nationale et à Monsieur G. Michel, qui nous ont facilité la reproduction de leurs précieux exemplaires ainsi qu'aux frères Mourlot, sans lesquels nous n'aurions pu mener notre tâche à bien.

L'Éditeur.



M OULIN ROUGE OULIN ROUGE OULIN ROUGE



M OULIN ROUGE OULIN ROUGE OULIN ROUGE



M OULIN ROUGE OULIN ROUGE OULIN ROUGE



M MOULIN ROUGE MOULIN ROUGE MOULIN ROUGE



MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
LA GOULUE

CONCERT
BAL

TOUS Les SOIRS



TABLE DES AFFICHES

COUVERTURE

Détail de LA GOULUE à la grandeur de l'affiche originale.

FRONTISPICE

Maquette de l'affiche de LA GOULUE (Musée d'Albi).

C'est un dessin au fusain exécuté sur papier bulle, avec quelques rebauts de gouache blanche et de couleurs. Le dessin est au format de l'affiche et a servi à exécuter le calque pour la lithographie.

I. MOULIN ROUGE — LA GOULUE (1891)

Format 122 × 195.

Quatre couleurs : jaune, rouge, bleu et noir, dont nous reproduisons la décomposition à la fin de l'ouvrage.

L'image est imprimée en deux morceaux de 84 × 122, et une bande de 27 cm. de haut a été ajoutée à la partie supérieure, pour compléter le texte. En plus de l'état reproduit, il a été exécuté une réimpression de texte dans le bas :

Tous les soirs Moulin Rouge
Les mercredis et samedis Bal masqué

Commandée à Lautrec par Zidler, Directeur du Moulin Rouge, cette affiche a été exposée au Salon des Indépendants (1892) en même temps que 7 peintures dont 3 représentant LA GOULUE, et à l'Exposition Internationale d'Affiches (Reims 1896).

II. LE PENDU (Avril 1892)

Format 58 × 78.

1^{er} état — fond ocre jaune, dessin noir.

Cette lithographie, légèrement rognée à gauche et en bas (70 × 468) a été collée sur une grande affiche (L. 100 × H. 130) imprimée pour La Dépêche de Toulouse et qui, lithographiée en trois couleurs, ocre, rouge et noir, comportait le texte suivant :

Le 16 Avril, La Dépêche commencera
la publication d'un grand roman local inédit par A. Siégel
Les Drames de Toulouse, etc...

2^e état — (reproduit) le fond est vert, et on a ajouté les mots 2^e tirage à 30-1895.

Il est certain que ce ne sont pas les mêmes pierres qui ont servi à ce second tirage ; le dessin a été recommencé. Aucun exemplaire n'a comporté de texte.

Affiche commandée par Arthur Huc, Directeur de La Dépêche de Toulouse.

III. LE DIVAN JAPONAIS (1892)

Format 60 × 80.

4 couleurs : jaune, rouge, noir, vert.

Le demi ton vert dans l'orchestre et le bord de la loge a été obtenu par un décalque de points exécuté par un des ouvriers imprimeurs (le reporteur en terme de métier), après le dessin et la brosse de l'artiste sur la pierre.

Personnages représentés : Jane Avril et Édouard Dujardin ; sur la scène Yvette Guilbert.

IV. REINE DE JOIE (1892)

Format 90 × 130

4 couleurs : jaune (aplat et décalque de points), rouge, vert foncé, noir.

Victor Joze (pseudonyme de l'écrivain Polonais Victor Dobszky) avait demandé à son ami Toulouse-Lautrec d'exécuter cette affiche pour annoncer la parution de son livre *Reine de Joie*, mœurs du demi-monde, qui fait partie de la série à laquelle l'écrivain a donné le titre de *La Ménagerie Sociale*. En frontispice l'affiche de Lautrec est reproduite en couleurs. La couverture est de Pierre Bonnard.

V. ARISTIDE BRUANT - AMBASSADEURS (1892)

Format 100 × 150.

6 couleurs : jaune, mauve, bleu, rouge, gris vert, noir.

Affiche imprimée en deux morceaux de 100 × 75.

VI. ARISTIDE BRUANT - ELDORADO (1892)

Format 100 × 150.

Même nombre de couleurs que l'affiche précédente.

Lautrec s'est contenté de retourner le dessin et de changer la gamme des couleurs.

VII. JANE AVRIL (1893)

Format 95 × 130.

4 couleurs : jaune, rouge orangé, noir, vert foncé.

1^{er} état (reproduit) — Par la suite on a repiqué les mots Jardin de Paris, en noir, sous Jane Avril. *Dans cette litho, comme dans plusieurs cas (Caudieux, Chap Book, Babylone d'Allemagne), Lautrec a fait imprimer le vert foncé, couleur qu'il faisait composer un peu couvrante, après le noir ; il se servait de cette superposition plus claire avec des résultats remarquables.*

(Reproduit dans le catalogue trimestriel de dessins et estampes, n° de Nov. 1893) : Ed. Kleinman indique qu'il a été tiré 20 ex. sur papier fort, signés et numérotés (10 Frs l'un) *Delteil*.

Cette affiche annonce les débuts de la danseuse au Jardin de Paris. Connue sous le nom de la Mélinite, cette artiste a inspiré de nombreuses peintures à Toulouse-Lautrec.

VIII. CAUDIEUX (1893)

Format 95 × 130.

4 couleurs : jaune, rouge, noir, vert.

Le chanteur de café-concert Caudieux « gras à lard, replet, belle nature et riche panse... qui a eu l'honneur de saluer l'Amiral Avellan » (G. de Montorgueil) se produisait à l'Eldorado et aux Ambassadeurs. Lautrec a fait d'après lui des dessins et des peintures dont « Caudieux se maquillant » du Musée d'Albi.

IX. LE MATIN (1893)

Format 62 × 86.

4 couleurs : gris vert clair, brun, vert noir, rouge.

1^{er} état — On lit seulement Lire dans *Le Matin* ;

2^e état — La lettre du bas, en bleu noir, a été imprimée en même temps qu'un crachis de brosse dans le panier (état reproduit).

X. ARISTIDE BRUANT (1893)

Format 92,5 × 127.

4 couleurs : noir, bistre, rouge, vert.

1^{er} état — sans la lettre, mais avec le nom de Imprimerie Ch. Verneau, 114, Rue Oberkampf, Paris.

2^e état (reproduit) avec la lettre et le nom de Imp. Edw. Ancourt & Cie, Paris (déposé).

(ce qui indique qu'il y a eu deux tirages chez deux imprimeurs différents).

Cette affiche a figuré à l'Exposition d'Affiches Artistiques à Reims (7-17 Novembre 1896).

XI. BRUANT AU MIRLITON (1894)

Format 60 × 80.

1^{er} état (reproduit) — noir bleu, rouge vermillon très vif, imprimé après le noir, sur papier chamois clair.

Il a été tiré quelques épreuves sans la lettre.

2^e état — sur papier blanc, avec un nouveau texte tiré en gris foncé : Le deuxième volume de Bruant illustré par Steinlein vient de paraître — En vente chez tous les libraires et au Mirliton.

3^e état — sur papier blanc, texte noir : Prochainement au Théâtre Aristide Bruant dans son Cabaret.

Réduite, cette affiche est reproduite sur la couverture de la plaquette : Aristide Bruant, par Oscar Méténier. Dessins de Steinlein.

XII. L'ARTISAN MODERNE (1894)

Format 64,5 × 90.

4 couleurs : jaune, vert, bleu foncé, brun rouge.

1^{er} état — avant toute lettre (reproduit).

2^e état — avec la lettre. En haut et à droite, sur le jaune, le mot QUI? en bleu foncé, et en bas, au milieu :

L'ARTISAN MODERNE

objets d'art, meubles, ensembles décoratifs

(et 3 adresses de dépôt)

3^e état — Le mot QUI? est enlevé, et remplacé par un dessin de tenture formant 3 points d'interrogation dans sa partie supérieure. (Reproduit dans l'Estampe et l'Affiche 1897).

Le personnage qui s'avance est le graveur de médailles et bijoutier d'art Henri Nocq, ami de Lautrec.

XIII. BABYLONE D'ALLEMAGNE (1894)

Format 95 × 130.

4 couleurs : jaune, noir, vert, rouge.

1^{er} état — sans lettre (reproduit).

2^e état — avec le repiquage en noir de la lettre (qui n'a certainement pas été dessinée par Lautrec) : en bas à gauche, en travers et sur deux lignes.

BABYLONE D'ALLEMAGNE

à droite par Victor Joze

chez tous les libraires

en petit, à gauche, en bas, Mœurs Berlinoises.

Une fois encore, Victor Joze a demandé à son ami une affiche pour annoncer son nouveau livre *Babylone d'Allemagne*.

Réduite et avec des couleurs différentes de celles de l'affiche, la composition de Lautrec est reproduite sur la couverture du livre qu'elle annonce, « Tableau de la corruption allemande qui diffère essentiellement de la corruption française dont on parle avec un si vif plaisir en Allemagne » indique V. Joze dans la préface de l'ouvrage. Types de Berlin. Dessins hors-texte de Bac et Lubin de Beauvais. Antony & Cie, éditeurs, Paris 1894.

XIV. CONFETTI (1894)

Format 39 × 54,5.

3 couleurs seulement : jaune, rouge, gris très foncé.

Affiche exécutée à l'Imprimerie de Malherbe pour la Manufacture de Confettis J. et E. Bella de Londres. Une belle esquisse à l'huile a figuré à l'Exposition de l'Œuvre de H. de Toulouse-Lautrec à la Galerie Manzi et Joyant (Juin-Juillet 1914).

XV. SESCAU PHOTOGRAPHE (1894)

Format 60 × 80.

4 couleurs : jaune, vert, rouge, bleu.

Cette affiche a été offerte par Lautrec à son ami Sescou, dont il avait exécuté un beau portrait à l'huile en 1891. La signature est remplacée par un éléphant. Il existe des épreuves avec remarque en haut et à droite (au-dessous de l'adresse 9 Place Pigalle) : « femme nue portant des bas, faisant travailler un chien dressé » dont il existe un exemplaire au Musée d'Albi.

XVI. MAY BELFORT (1895)

Format 60 × 80.

4 couleurs : jaune, rouge, vert, noir.

1^{er} état — avec une remarque en haut et à droite, animal avec une collerette, et avant le nom d'imprimeur (25 épreuves numérotées) *Delteil*.

2^e état — reproduit.

L'anglaise chante : "I've got a little cat—I'm very fond of that..." au café-concert des Décadents où elle se produisait. Lautrec a laissé de belles et nombreuses peintures de May Belfort, représentée debout devant la rampe, chantant avec son chat, de face les bras pendants en bébé de Kate Greenaway.

Une esquisse peinte pour l'affiche a figuré à l'Exposition du Musée des Arts Décoratifs (Louvre) 1910 n° 25 et au même Musée à l'Exposition H. de Toulouse-Lautrec 1931 n° 139; également à l'Exposition Manzi-Joyant 1914 n° 155. L'affiche a figuré à l'Exposition Internationale d'Affiches de Reims (1895).

XVII. LA REVUE BLANCHE (1895)

Format 95 × 130.

4 couleurs : bleu, rouge, noir, vert.

1^{er} état — avant la lettre; dans le bas à gauche, au-dessus du monogramme, une remarque : femme patinant (*Delteil*).

2^e état (reproduit).

On remarquera que la lettre a été imprimée au bleu et au rouge, donc dessinée deux fois, et que cela occasionne de petits défauts de repérage.

La Belle Missia, Madame Thadée Natanson, représentée par cette affiche, a été souvent peinte par Lautrec qui a laissé d'elle entre autres effigies un beau portrait qui la représente jouant au piano (1897).

Le peintre fréquentait beaucoup chez les Natanson, amis des artistes qu'ils réunissaient souvent dans leur propriété de Villeneuve-sur-Yonne.

Cette affiche a figuré à l'Exposition d'Affiches de Reims (1896), à celle de « A collection of Posters », Londres, Edward Bella 1896 — Reproduite dans les Maîtres de l'affiche (1^{er} août 1897).

XVIII. MAY MILTON (1895)

Format 60 × 79.

5 couleurs : jaune, rouge rosé, bleu foncé, gris de dessin, gris noir dans les chaussures.

1^{er} état — avec une remarque, Nègre dansant en bas et à droite (25 épreuves numérotées et signées) *Delteil*.

2^e état — reproduit.

Cette affiche a figuré à l'Exposition d'Affiches, Reims (1896); Une esquisse peinte à l'Exposition rétrospective de l'Œuvre de H. de Toulouse-Lautrec à la Galerie Manzi et Joyant (1914).

XIX. LA CHATELAINE (1895)

Format 43 × 56,5.

1^{er} état — fond bleu clair aplat, dessin en bleu fort (reproduit).

2^e état — on a ajouté sur la pierre du bleu foncé en haut et au milieu « La Dépêche »; il a été fait un tirage en vert Lautrec sur papier blanc.

Ce tirage est beaucoup moins bon que le premier ; la brosse surtout dans le haut de la composition a souffert, du fait de la retouche exécutée pour ajouter le texte. Les mots « Le tocsin » ont été repiqués en bas à gauche, en rouge. (Imprimerie Cassan Fils, Toulouse, en tout petit, à droite, au vert).

Enthousiasmé par le succès de la première affiche (Le Pendu) Arthur Huc, Directeur de *La Dépêche de Toulouse*, a demandé à Lautrec cette deuxième affiche pour annoncer la publication du feuilleton de Jules de Gastyne : Le Tocsin.

La Dépêche annonçait avec le nouveau feuilleton Le Tocsin cette nouvelle affiche et rappelait le succès de la première « devenue à peu près introuvable qui ne se vend pas moins d'un louis dans les librairies d'art ».

XX. NAPOLEON (Sept. 1895)

Format 452 × 590.

5 couleurs : jaune, brun rouge, bleu, gris moyen à la brosse, gris foncé au crayon.

Lithographie tirée et éditée à 100 exemplaires numérotés et signés, plus quelques exemplaires de passe.

Cette lithographie avait été exécutée en vue d'un concours d'affiches organisé par Boussod et Valaton pour l'annonce de l'Histoire de Napoléon I^{er} par le Professeur Sloane. Le Jury, composé de Detaille, de Gérôme et de Vibert, décerna les trois prix suivants :

1^{er} prix (1.000 Frs) à M. Lucien Métivet,

2^e prix (750 Frs) à M. Chartier,

3^e prix (500 Frs) à M. Henri Dupray.

Ce concours comprenait 21 envois (*Delteil*).

XXI. MICHAEL (1896)

Format 80 × 120.

Tirage en vert foncé.

Cette litho de Toulouse-Lautrec, qui devait servir d'affiche, n'a pas été utilisée à cet effet, mais il en a été exécuté un tirage à 200 exemplaires numérotés.

Le personnage de droite, qui tient le chronomètre est le chroniqueur sportif Frantz Reichel; celui penché, à gauche, est le manager de Michael, l'entraîneur Choppy Waburton. Quant au coureur en piste, c'est le célèbre et jeune champion anglais Michael, son légendaire cure-dents à la bouche. Cette scène d'entraînement se passe à l'ancien vélodrome Buffalo, situé alors à Neuilly.

XXII. LA CHAÎNE SIMPSON (1896)

Format 88 × 124.

4 couleurs : jaune, rouge, bleu moyen, bleu fort.

Le coureur en action derrière ses entraîneurs est le champion de l'époque Constant Huret.

Cette affiche a figuré à l'Exposition Internationale d'Affiches, Reims (1896); a été reproduite dans les Maîtres de l'Affiche.

XXIII. LA TROUPE DE MADEMOISELLE ÉGLANTINE (1896)

Format 61,5 × 80.

3 couleurs : jaune, rouge, bleu.

1^{er} état — avant la lettre et avec une remarque en bas à gauche : un nègre en redingote, courant, un parapluie à la main; tiré à 25 exemplaires.

Il a été tiré, en outre, plusieurs épreuves de la remarque seule (*Delteil*).

2^e état — avant la lettre, sans remarque.

3^e état — reproduit.

Une recherche en peinture pour cette affiche est passée en vente le 1^{er} mai 1913 sous le titre « Le Quadrille » 4.700 frs.

L'affiche a été reproduite dans le Courrier Français du 16 février 1896.

XXIV. THE CHAP BOOK (1896) (Irish and American Bar, rue Royale)

Format 40,7 × 61.

4 couleurs : jaune, rose et rouge en encrier, bleu fort et vert.

1^{er} état — avant la lettre, tiré à 100 exemplaires numérotés.

2^e état (reproduit).

Ce placard était destiné à faire connaître la Revue Américaine : The Chap Book.

XXV. L'AUBE (1896)

Format 60 × 80.

2 couleurs : fond aplat bleu clair, avec léger travail de brosse dans les lumières du bec de gaz et dans le cheval, bleu fort à la brosse, crayon et pinceau.

Nous n'avons pas rencontré d'exemplaire avant la lettre.

XXVI. LA VACHE ENRAGÉE (1896)

Format 60 × 83.

4 couleurs : jaune, rouge, vert, bleu foncé.

1^{er} état — avant la lettre, tiré à 230 épreuves dont 30 sur Japon.

2^e état — reproduit — 300 épreuves dont la moitié environ détruite par un incendie (*Delteil*).

Ce placard était destiné à annoncer la parution d'un journal illustré fondé par Willette et qui n'eut qu'une courte durée.

A figuré à l'Exposition d'Affiches Artistiques, Cirque de Reims (7-17 mars 1896). Une réduction de cette affiche est reproduite sur la couverture du catalogue de l'Exposition des Œuvres de H. de Toulouse-Lautrec à la Galerie Barthélemy (20 avril-3 mai 1903).

XXVII. AU CONCERT (1896)

Format 21 × 32.

4 couleurs : jaune, rouge, bleu foncé, gris fort.

1^{er} état — avant toute lettre.

2^e état — avec le copyright.

3^e état — reproduit.

C'est la plus petite des affiches de Lautrec qui l'avait exécutée pour les fabricants d'encre d'imprimerie américains dont on lit le nom. Une peinture de 1895 représentant Missia dans une loge de théâtre est une recherche pour cette affiche.

XXVIII. LA PASSAGÈRE DU 54 (1896) ou SALON DES CENT

Format 39,7 × 59.

6 couleurs : jaune, ocre, rouge, bleu moyen, gris de dessin, bleu foncé.

1^{er} état — avant la lettre. État tiré à 100 épreuves numérotées et timbrées, plus quelques épreuves d'essai et de passe, et du noir seul.

2^e état (reproduit) — La lettre a été repiquée en vert foncé.

Cette belle affiche qui a toutes les qualités de l'estampe a figuré à l'Exposition du Télégramme à Toulouse (4-14 décembre 1907).

La fantaisie de Lautrec est sans limite. Pour se rendre de Paris à Bordeaux, il va s'embarquer au Havre, sur un paquebot et fait une vraie croisière. Au cours de l'une d'elles, il brûle le port de Bordeaux : il part à la poursuite d'une femme inconnue entrevue sur le pont du navire *Le Chili* (La Passagère du 54). Il continue avec elle son voyage jusqu'au Portugal, pourquoi pas jusqu'à Dakar ? Mais son ami Guibert qui l'accompagne ne veut rien entendre. Les navigateurs descendent à Lisbonne. Insatisfait, Lautrec obtient du Capitaine la promesse qu'il télégraphiera de Dakar en son nom à ses amis de Paris qu'il veut étonner!...

XXIX. ELLES (1896)

Format 48 × 62.

4 couleurs : vert foncé, orange, bleu, texte rouge.

Lithographie exécutée pour la couverture de l'album « ELLES » et sur laquelle on a fait une réimpression de texte en rouge pour annoncer l'exposition de ces lithographies à « la Plume ».

XXX. JANE AVRIL (1899)

Format 36 × 56.

4 couleurs, mais trois passages seulement : bleu et jaune avec encrier mélangeur, rouge, noir.

1^{er} état — avec la remarque en bas à gauche un serpent fantaisiste — 25 épreuves (*Delteil*).

2^e état (reproduit).

XXXI. LA GITANE (1900)

Format 65 × 100.

4 couleurs : gris du fond, bleu avec dégradé, ocre avec dégradé arrivant au rouge de la lettre, noir.

Dans ses deux dernières affiches, Toulouse-Lautrec s'est servi de ce que les lithographes appellent les « encriers » ; avec cette façon d'agir on peut imprimer avec un seul passage sur la machine plusieurs couleurs à la fois, à condition que ces couleurs soient imprimées dans le sens du roulement de la machine. Le manteau marron du personnage et la lettre Théâtre Antoine La Gitane de Richepin, ont été imprimés en une seule fois. On voit que Lautrec connaissait à fond les possibilités et les ressources de la lithographie.

La première représentation de *La Gitane*, drame en 4 actes de Jean Richepin, eut lieu au Théâtre Antoine, le 22 janvier 1900.

Une recherche en peinture pour cette affiche a atteint à la vente E. Elot (10 mai 1906), le prix de 140 Frs.

Le Musée d'Albi possède une étude en peinture « Mademoiselle Marthe Mellot dansant, de profil » qui est une première recherche pour cette affiche.

XXXII. YVETTE GUILBERT

Maquette d'une affiche inutilisée (Musée d'Albi).

Dessin au fusain sur papier bulle avec rehauts de couleurs, format 96 × 190.

DÉCOMPOSITION DE COULEURS de la première affiche de Toulouse-Lautrec.

CET OUVRAGE
RÉALISÉ PAR ANDRÉ SAURET SUR
GRAND VÉLIN FILIGRANÉ A SA
MARQUE A ÉTÉ TIRÉ SUR LES
PRESSES DES ATELIERS MOURLOT
FRÈRES, LITHOGRAPHS A PARIS.
TYPOGRAPHIE DE L'IMPRIMERIE
UNION. ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
DIX-NEUF MAI MIL NEUF CENT
CINQUANTE.



